

FABIOLA HERNÁNDEZ FLORES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

## *Torre Latinoamericana: 50 años* *Restauración de un testigo*

**D**URANTE LA SEMANA DEL 24 al 30 de abril de 2006, los encabezados de la sección cultural de los periódicos de mayor circulación en la ciudad de México anunciaban la celebración del 50 aniversario de la Torre Latinoamericana. Como parte del evento se realizaría una ceremonia de inauguración del museo ubicado en el piso 38, así como la emisión de un sello postal. Además, institutos de arquitectura, ingeniería y telecomunicaciones en México hicieron extensiva la felicitación por medio de placas que se colocaron en el recibidor de la Torre. El texto de la noticia decía que la conmemoración de los 50 años era parte de un programa de remodelación más extenso para revitalizar la fachada, así como los usos del edificio.

Los espacios dedicados en la prensa a la Torre eran singulares, pues raras veces los edificios ocupan el encabezado de los periódicos como tema central; también resultaba extraño que se publicitara la celebración de su aniversario, pero quizá lo más inusual fue que en el contenido se emitían expresiones que se referían a la Torre Latinoamericana como persona.

En 50 años han pasado cosas importantes en la vida de la Torre Latinoamericana. En 1956 surgió como edificio comercial, en 1997 se declaró patrimonio monumental de México y en 2002 entró en un proceso de remodelación que despertó su *personalidad*, lo que no implicó que perdiera sus usos previos. Arjun Appadurai e Igor Kopytoff nos invitan a pensar que los objetos tienen un comportamiento social no muy diferente a la vida de las personas; en su movilidad social, los objetos emprenden trayectorias y desviaciones que marcan periodos más o menos identificables como fases de una biogra-

fa.<sup>1</sup> En el caso de la Torre Latinoamericana, ser edificio comercial, patrimonio y persona resultan etapas acumulativas de su biografía. Representar tema de encabezados, recibir reconocimientos y ser motivo de celebración fueron dinámicas de su vida social en 2006.

Este ensayo surge en el marco de estas desviaciones y transformaciones: ¿cómo se vuelve patrimonio un edificio de uso comercial cercano a la mercancía?, ¿qué personas, políticas, acciones y criterios valorativos intervienen para que este cambio suceda? Tales interrogantes las formulan Lisa C. Breglia, Nadia Abu El-Haj, Néstor García Canclini y Elizabeth Emma Ferry,<sup>2</sup> para quienes el patrimonio es una práctica en la cual los actores contextualizan los objetos y los hacen hablar y participar en acciones sociales más extensas, según las circunstancias del presente. El argumento, que en el marco de la remodelación se restaura un discurso cultural que contribuye a generar la idea de patrimonio en torno a la Torre Latinoamericana. El objetivo, identificar los elementos reunidos en la remodelación que a su vez despiertan la *personidad* de la Torre, pero, en relación con la historia anterior del edificio, también cristalizan las contradicciones inherentes al acto de convertir una mercancía en patrimonio. En este espacio sugiero transitar del cristal a la persona, partir del origen y la historia de un edificio comercial que años más tarde se declara y utiliza como patrimonio, de donde emerge un “ser” urbano.

### *Edificio comercial*

En septiembre de 1930, La Latino Americana, Cía. de Seguros sobre la Vida, S.A.<sup>3</sup> compró un edificio localizado en la esquina de la calle Madero y San

1. Arjun Appadurai (ed.), *The Social Life of Things: Commodities in a Cultural Perspective*, Cambridge University Press, 1988.

2. Lisa C. Breglia, *Monumental Ambivalence: The Politics of Heritage*, Austin, University of Texas Press, 2006; Nadia Abu El-Haj, “Translating Truths: Nationalism, the Practice of Archaeology, and the Remaking of Past and Present in Contemporary Jerusalem”, *American Ethnologist*, vol. 25, núm. 2, mayo de 1998, pp. 166-188; Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1992; Elizabeth Emma Ferry, “Memory as Wealth, History as Commerce: A Changing Economic Landscape in Mexico”, *Ethos*, vol. 34, núm. 2, 2006, pp. 297-324.

3. Durante su historia, el nombre de la compañía cambió varias veces. En 1906 se fundó con el nombre de La Latino Americana, Mutualista, S.C. En 1910 se convirtió en sociedad anónima, su nombre fue La Latino Americana, Cía. de Seguros sobre la Vida, S.A. En 1951 se

Juan de Letrán. El objetivo era levantar una construcción de 26 pisos. En 1948, los miembros del consejo consultivo de la empresa, Miguel S. Macedo, José A. Escandón, Ricardo de Irezábal y Teodoro Amerlinck, acordaron modificar el proyecto y hacer el edificio más alto de la ciudad. En la construcción participaron los ingenieros Adolfo Ernesto Zeevaert Wiechers y Eduardo Espinoza, el arquitecto Alfonso González Paullada y, como consultores, los arquitectos Leonardo Zeevaert Wiechers y Augusto H. Álvarez. Debido a la altura del edificio que debía emplazarse en una zona sísmica, el diseño estructural fue problemático y la cimentación y los procedimientos de construcción tuvieron que estudiarse a conciencia. Finalmente, la cimentación se resolvió mediante un sistema hidráulico de flotación con pilotes de concreto y materiales ligeros (cristal y aluminio), a fin de que la estructura del rascacielos resistiera el hundimiento general de la ciudad y la vibración de sismos de gran intensidad. La vista del mapa de la ciudad de Tenochtitlan muestra la complicada situación geográfica de la Torre, localizada prácticamente en la orilla, principio o fin de tierra firme (fig. 1).

Desde su origen, la Torre Latinoamericana fue polémica, no sólo por sus circunstancias técnicas. Por un lado, la prensa daba seguimiento a la construcción con plenas expectativas de modernidad, vertidas en expresiones como: “La ciudad de México dejaba atrás el provincianismo”<sup>4</sup> o “Sobre los lugares donde antes vivían los aztecas se levanta hoy una metrópoli moderna que, a vista de pájaro parece nacida de un encantamiento maravilloso”<sup>5</sup>.

Mientras tanto, el arquitecto Augusto H. Álvarez enfrentaba el proyecto con cierto descontento al ver sus propuestas rechazadas porque los dueños

---

redujo el nombre sin cambiar la naturaleza de la sociedad: La Latino Americana, Seguros de Vida, S.A. Finalmente, en 1958, el nombre de la compañía dejó de escribirse con dos palabras y quedó como palabra compuesta: La Latinoamericana, Seguros de Vida, S.A. Véase Teodoro Amerlinck (proemio), *La Latinoamericana, Seguros de Vida, S.A.: su historia de sesenta años 1906-1966*, México, 1966, p. 21. Cabe señalar que durante los años en que el nombre se escribió con dos palabras, en algunas fuentes aparece como Latino Americana y en otras como Latino-Americana. En el presente texto se respetará el nombre oficial de la empresa en cada época, y se precisará en los casos donde las variaciones tipográficas proceden de la fuente.

4. *El Universal*, 11 de marzo de 1951. Los avances en la construcción de la Torre Latinoamericana se registraron en la sección dominical publicada por *El Universal* que, durante el sexenio del presidente Miguel Alemán, daba cuenta de la modernización de la ciudad de México. Los eventos más importantes del año se compilaron en *Hemerografía Universal*, t. IV, 1946-1955, y t. V, 1956-1965, México, Cumbre, 1987.

5. Carlos Argüelles, “Pasos en el cielo”, *Mañana*, núm. 426, 27 de octubre de 1951, p. 32.

querían un edificio similar a los rascacielos internacionales, imagen y propaganda de la compañía. En una entrevista, el arquitecto Álvarez comentó que el señor Macedo “tenía el deseo de hacer un edificio que después se pudiera repetir en unas maquetitas para hacer ceniceros, haga de cuenta la Torre Eiffel. Ese era el concepto”.<sup>6</sup> Al final, se resignó a “vestir un esqueleto”, hacer la fachada de una estructura importada de Estados Unidos, caso excepcional en su momento, cuando la importación de acero enfrentaba una severa crisis a raíz de la segunda guerra mundial. Así, México se sumaba a la expansión de los rascacielos estadounidenses, que desde la década de 1920 ya se presentaba como un fenómeno global, apelando a la estandarización de una transparencia que se presumía símbolo de las sociedades modernas: higiénica, racional, práctica, expresión del liderazgo económico..., pero que al imponerse en contextos locales provocó fuertes debates culturales.<sup>7</sup> Irving Evan Myers, joven arquitecto norteamericano que llegó a México en 1950, fue uno de los primeros en señalar que importar la modernidad en rascacielos no era sustentable para la ciudad de México:

Cerca al cruce de Madero con San Juan de Letrán se están levantando dos rascacielos de gran número de pisos que pueden ser los precursores de la creación de un cañón semejante al del bajo Broadway de Nueva York. Uno es proyectado por Augusto Álvarez, y el otro por Carlos Reygadas. Los edificios están excelentes en sus concepciones y satisfacen las necesidades de espacio centralizado para oficinas, pero no van más allá en lo que a urbanización se refiere. Sus localizaciones no podrán menos que aumentar todavía más los riesgos de una zona muy congestionada ya por el tráfico.<sup>8</sup>

6. Graciela de Garay (investigación), *Historia oral de la ciudad de México: testimonios de sus arquitectos (1940-1990)*, México, Instituto Mora/Lotería Nacional para la Asistencia Pública, 1994, p. 47.

7. Peter Krieger, *Paisajes urbanos: imagen y memoria*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, p. 188. En el texto “Types, Definitions, Myths and Ideologies of us-American Modernities in West Germany after 1945”, Krieger analiza la dimensión simbólica de los rascacielos norteamericanos mediante el estudio de caso de las motivaciones ideológicas que dieron lugar a los rascacielos alemanes y cuestiona la limpieza moral de la transparencia moderna, cuya imagen sirvió como estrategia de manipulación cultural. Véase Gustavo Curiel *et al.* (eds.), *XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Historia e identidad en América: visiones comparativas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, vol. III, pp. 829-840.

8. Irving Evan Myers, *Mexico's Modern Architecture*, Nueva York, Architectural Book Publishing, 1957, p. 44 [edición bilingüe].



1. Leoncio Verde Mata, *Tenochtitlan 1519*, 2005 (detalle). Cortesía del Museo Mirador Torre Latino.

De modo que la Torre Latinoamericana se pensó bajo un concepto muy cercano a la mercancía, un artículo de lujo, deseable desde la envoltura, dirigido al consumo cosmopolita, diseñado según el modelo de especulación urbana internacional y menos compatible con las necesidades de la ciudad,<sup>9</sup> semejante al sentido de alienación estadounidense de los megaproyectos que conformaron el plan de modernización urbana, emprendido durante la gestión del presidente Miguel Alemán (1947-1952) y ejecutado en la capital por Ernesto Uruchurtu, regente del Departamento del Distrito Federal. En esos años, la ciudad experimentó aceleradas transformaciones marcadas por las corrientes e influencias del extranjero, con Le Corbusier, Walter Gropius y Mies van der Rohe a la cabeza, a fin de desarrollar la velocidad, la higiene y la técnica del *l'ifé*

9. Sin embargo, cabe recordar que desde la década de 1940 la calle San Juan de Letrán comenzó a perfilarse como una de las zonas cosmopolitas de la ciudad: en 1932 se levantó el primer rascacielos de México, el edificio de la Compañía de Seguros La Nacional; también el edificio Guardiola, el hotel Regis y el cine Teresa. Entre todos, la Torre Latinoamericana sería el edificio más alto y el primero de cristal. Véase Enrique X. de Anda (comp.), *Ciudad de México: arquitectura, 1921-1970*, México, Gobierno del Distrito Federal, 2001.

*style* de la modernidad: el Anillo Periférico, el Viaducto Piedad (1947-1955), el Centro Urbano Presidente Alemán (1947-1949), así como las ciudades fuera de la ciudad: Ciudad Universitaria (1950-1954), Ciudad Satélite (1952-1957), el Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco (1949-1964) y el Fraccionamiento Jardines del Pedregal (1947-1968).

Para el ambiente del Centro Histórico, cosmopolita pero sobre todo horizontal, la verticalidad de la Torre causó tanta impresión como ansiedad, producto de los trastornos visuales y espaciales inscritos en el tejido urbano provocados por las estructuras modernas que invadieron hasta romper la textura de la ciudad tradicional. En un fotomontaje de Lola Álvarez Bravo, dicha invasión se experimenta como el efecto aplastante de una *Anarquía arquitectónica de la ciudad de México* (fig. 2). Esta observación, de momento apresurada, sobre la reacción que generó la Torre en otros actores y que sensiblemente podemos intuir en el fotomontaje citado, indica la pertinencia de recurrir a registros visuales que permitan reconocer problemas relativos a la asimilación, la aprobación o el rechazo de los capitalinos frente a las transformaciones de la urbe y el arribo de estructuras modernas.<sup>10</sup>

La pluralidad de registros visuales que encontramos con motivo del levantamiento de la Torre Latinoamericana en fotografías aéreas, notas gráficas y publicidad difundidos en periódicos, revistas, cine y televisión demanda un análisis minucioso en el cual se reconozca la función, el uso y las repercusiones de la imagen de la Torre en cada una de estas publicaciones.<sup>11</sup> Sin embargo, puestas sobre la mesa, invitan a pensar en el rascacielos como un artefacto con *agencia*. En la definición del antropólogo Alfred Gell, la *agencia* es un atributo de las personas y los objetos que causan un evento; al integrarse al medio social, los objetos se convierten en mediadores de interferencias, respuestas e interpretaciones que manipulan o transforman el sentido original de un arte-

10. Peter Krieger, "Desamores a la ciudad: satélites y enclaves", en Arnulfo Herrera (ed.), *XXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Amor y desamor en las artes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, pp. 587-606.

11. En otro contexto, dichas imágenes podrían analizarse como estudio de caso desde la perspectiva de la cultura visual, como lo propone William J. Thomas Mitchell, autor que tematiza la imagen como un dispositivo, pues, al mismo tiempo que persuaden, cuentan historias o describen y crean nociones de realidad que inciden en el imaginario. William J. Thomas Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1986, p. 2.

2. Lola Álvarez Bravo, *Anarquía arquitectónica de la ciudad de México*, ca. 1950. Museo Nacional de Arte. Colección Olivier Debroise. Foto: Jorge Rebollar. D.R. ©Lola Álvarez Bravo/SOMAAP/MÉXICO/2011.



facto, es decir, son motivo de *agencia secundaria*. La variedad de relaciones entre índices, prototipos, artistas y receptores que participan en las secuencias causales de *agencia*, que Gell propone, no es un modelo interpretativo de la obra de arte; en términos iconográficos o estéticos, resulta útil principalmente para razonar sobre el tipo de relaciones sociales que un artefacto establece con su entorno inmediato, de acuerdo con los significados generados en la familia de objetos que se integran en las relaciones causales.<sup>12</sup> En el caso que nos ocupa, el nivel interpretativo de imágenes puede cubrirse con las investigaciones del espacio urbano desde la historia del arte. Sin ser exhaustiva, abordaré ejemplos convenientes para los objetivos del presente estudio.

El fotomontaje de Lola Álvarez Bravo es la versión final de una serie que la fotógrafa inició a principios de los años cuarenta y terminó en 1953 para exhibirla como fotomurales en una fábrica de Monterrey y en el Palacio de Bellas Artes. *Anarquía arquitectónica...*, *Computadora 1* y *Computadora 2* tematizan el advenimiento de la tecnología con un tratamiento plástico influenciado por

12. Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1988.

el constructivismo europeo de 1920 y 1930, que Lola Álvarez Bravo conoció a través de su amistad con Josep Renau.<sup>13</sup>

En *Anarquía arquitectónica...*, Lola Álvarez Bravo presenta una superposición caótica de rascacielos en contrapicada y vías de comunicación accidentadas por el pedregal que se levanta agresivo en el primer plano. Los recortes de la fotógrafa señalan la transformación de la ciudad de México hacia una ciudad genérica, similar al *Collage Metropolis-Dream of Americanism* de 1921 de Paul Citroën, donde el artista alemán creó una composición con edificios indistintamente tomados de Chicago, Nueva York, Berlín y Londres; como refiere el historiador de arquitectura Dietrich Neumann, esta metrópoli no es un sitio específico, sino una ciudad compuesta por elementos comunes a las grandes urbes que expresan un modelo genérico de una “ciudad mundial”.<sup>14</sup>

Si bien *Anarquía arquitectónica...* aborda la lógica de la “ciudad mundial”, con los edificios de La Nacional, la Torre Latinoamericana o la Casa Latinoamericana posicionados como prototipos de construcciones mundialmente intercambiables, también denuncia las repercusiones de este modelo en el contexto local, es decir, problematiza la fragmentación y disolución de espacios simbólicos y naturales, dispuestos en la estatua ecuestre de Carlos IV y el pedregal que se confrontan con el peso avasallador de rascacielos y otros edificios comerciales. En este sentido, *Anarquía arquitectónica...* condensa el propio metabolismo de la ciudad moderna, fragmentaria, caótica: un *collage* que incluye el pasado colonial, la naturaleza en pugna con la tecnología y las estructuras funcionalistas. Desde esta perspectiva, el fotomontaje también apunta el desplazamiento

13. Elizabeth Ferrer, *Lola Álvarez Bravo*, Nueva York, Aperture Foundation, 2006, pp. 53-54. De manera más extensa, la serie de la fotógrafa se integra a la práctica del fotomontaje en México que desde la década de 1930 exaltaba la vida moderna, la máquina, la herramienta, el trabajo y la fábrica. Entre los principales autores reconocemos a Agustín Jiménez, Emilio Amero y Antonio y Rafael Carrillo, cuyos fotomontajes tienen por común denominador el lenguaje constructivista de la vanguardia —centrado en la fragmentación, la superposición o montaje de imágenes—, utilizado con diferentes intenciones estéticas y políticas, ya fuera con relación al entorno urbano o a la dependencia de la producción artística respecto a las condiciones locales y temporales de difusión masiva. Laura González, “Tránsitos y mudanzas de la fotografía moderna en México”, en Diana Wechsler (coord.), *Territorios de diálogo, México, España y Argentina*, México, Museo Nacional de Arte (Munal), 2004, p. 24.

14. Dietrich Neumann, “La ciudad de México y la ‘ciudad mundial’ del cine”, en Peter Krieger (ed.), *Megalópolis: modernización de la ciudad de México en el siglo xx*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Instituto Goethe de México, 2006, p. 112.

de estructuras simbólicas, anticipando la desorientación espacial provocada por las obras de modernización que intentaron controlar el crecimiento urbano con elementos estandarizados sin considerar la memoria topográfica de la ciudad.<sup>15</sup>

Siguiendo las reflexiones de Peter Krieger sobre la Torre como forma simbólica, bajo el influjo del estilo internacional, el prototipo del cuerpo vertical cuyo límite es el cielo adquirió una reinterpretación comercial “como fetiche de la comunidad consumista”.<sup>16</sup> El sentido de colectividad que, por ejemplo, generaban las torres de las catedrales quedó diluido en la ambigüedad de las formas abstractas y la desorientación de la transparencia. Cuando el arquitecto Mathias Goeritz, en colaboración con Luis Barragán, concibió las Torres de Satélite, el conjunto escultórico debía determinar la identidad de la nueva ciudad modular, pero al no incorporar significados locales su potencial simbólico derivó en marcador de “sentido sin definición” susceptible a interpretaciones, entre ellas, evocación de Manhattan y propaganda del *modern life style*.<sup>17</sup>

El imperativo de la Torre Latinoamericana fue el sentido comercial, cuyo arribo como baluarte de poder adquisitivo agudizó la transición-desorientación de la torre-iglesia a la torre-mercancía; en esta última, “la *skyline* funciona como topografía psíquica para la proyección de deseos y miedos”.<sup>18</sup> Las reacciones psíquicas de los capitalinos se hicieron patentes desde el levantamiento de la obra; en 1951, los fotógrafos Faustino Mayo y Nacho López subieron al piso 32 de la Torre con la misión de conseguir “ángulos curiosos” de la construcción. El reportaje “Pasos en el cielo”, publicado en la revista *Mañana*, abunda en las sensaciones encontradas que experimentaron los fotógrafos y su público:

Solo con alargar el brazo podía acariciarse aquella nube [...] Treinta y dos pisos abajo, en una proyección increíble de juguetería, estaba la ciudad de México [...] Abajo, la gente que acabó por descubrirlos en lo más alto del edificio seguía con ansiedad sus movimientos. Porque aquello era, ciertamente, algo que espantaba.<sup>19</sup>

Debe hacerse notar que la fotografía documental de construcción de edificios surgió en el siglo XIX, de la mano de la arquitectura de hierro y la transforma-

15. Peter Krieger, “Megalópolis México: perspectivas críticas”, en Peter Krieger (ed.), *Megalópolis*, *op. cit.*, p. 40.

16. Krieger, *Paisajes urbanos...*, *op. cit.*, p. 209.

17. *Ibidem*, pp. 212-213.

18. *Ibidem*, p. 212.

19. Carlos Argüelles, “Pasos en el cielo”, *Mañana*, núm. 426, 27 de octubre de 1951, p. 32.



3. Fotografía tomada del reportaje “Pasos en el cielo” realizada por Faustino Mayo y Nacho López, tomada de *Mañana* (op. cit., supra n. 19), p. 37. Hemeroteca Nacional, UNAM.

ción visual de la ciudad por efecto de la modernización durante el porfiriano. Fue un tipo de fotografía, al mismo tiempo documental y estética, que se enfocaba en los procesos de construcción: el fotógrafo registraba los cimientos y las estructuras tanto o más que los edificios terminados.<sup>20</sup> Con el advenimiento de la prensa rotativa, estas fotografías también se integraron al repertorio visual de periódicos y revistas ilustradas de divulgación. Hacia 1920, el protagonismo de las fotografías en los medios impresos y los avances tecnológicos de los equipos permitieron que los reporteros gráficos se aventuraran a descubrir nuevos lugares, personas y objetos de representación, creando una estética propiamente fotoperiodística, de innovaciones formales y temáticas; así empezaron a circular imágenes insólitas, chuscas y exóticas a fin de satisfacer el interés informativo y la competencia de mercado.<sup>21</sup>

20. Laura González, *La ciudad de México: seis paseos fotográficos*, México, Fundación Cultural Televisa, 2008, p. 30.

21. Rebeca Monroy Nasr, “Del olor a pólvora a la luz del rascacielos: tres décadas de fotoperiodismo mexicano”, en Esther Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del arte: la fabricación*



4. Fotografía tomada del reportaje “Pasos en el cielo” realizada por Faustino Mayo y Nacho López, tomada de *Mañana* (op. cit., supra n. 19), p. 43. Hemeroteca Nacional, UNAM.

Tanto Faustino Mayo como Nacho López, activos aproximadamente desde 1940, pertenecieron a la generación de fotoperiodistas intrépidos que abordaron el temario urbano desde diferentes perspectivas y en formatos distintos. El fotoreportaje “Pasos en el cielo”, de corte anecdótico, tenía el objetivo de cubrir la nota de ocasión. A vuelo de pájaro, los textos de Carlos Argüelles y las fotografías en secuencia cinematográfica, característica de Nacho López, dirigen la mirada hacia la estructura del rascacielos, a los contrastes entre la “ciudad tradicional” y la “ciudad del progreso” que se observaba desde la altura de la Torre, y también hace especial hincapié entre “Hombres que caminan, casi corren por las viguetas, colocando remache y estructuras, y que tienen igual serenidad que un bibliotecario” (fig. 3) y “Abajo, la gente que acabó por descubrirlos en lo más alto del edificio” (fig. 4). De este modo, la experiencia congelada de “Pasos en el cielo” hace de la Torre Latinoamericana un ejercicio

---

*del arte nacional a debate* (1920-1950), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002, pp. 171-189.

de reconocimiento estético, en términos sensoriales, que intenta dar sentido a la transformación de la urbe y a las sensaciones de sus ciudadanos. Marca una clara diferencia, como Beatriz Colomina señala, entre ver un edificio como un objeto estático y experimentarlo como un evento, donde ver la arquitectura es tanto o más significativo que entrar en la arquitectura. Dice Colomina: “Al mismo tiempo que los elementos de la arquitectura moderna nacieron ante los ojos: pilotes, ventanas horizontales, terrazas-jardín y fachadas de cristal, moldearon la mirada moderna”.<sup>22</sup>

En marzo de 1956 terminó la construcción del rascacielos con 181.3 metros de altura final, 24 100 toneladas de peso y un costo total de 55 millones de pesos, hoy equivalente a cerca de 64 millones de pesos. Oficialmente la Torre Latinoamericana se inauguró el 30 de abril de 1956 para hacerla coincidir con el 50 aniversario de la aseguradora. Como se había planeado, la Torre tuvo un fuerte impacto publicitario; el 29 de abril, *El Universal* dedicó una sección a “La Latino-Americana”,<sup>23</sup> la compañía y “el edificio comercial más importante de la República mexicana”. En el texto del periódico se lee una semblanza de la aseguradora, en la cual se afirma que es “digna de confianza” porque, a diferencia de las pocas compañías que operaban en México y que en su mayoría cubrían riesgos sobre la propiedad, en los ramos de incendios y transportes, La Latino-Americana fue pionera en seguros de vida de alta confiabilidad, avallada por personajes de prestigio como Arturo Díaz Rertori, asegurado desde noviembre de 1906, cuya firma aparecía en los billetes del Banco de México desde años atrás. Lo más importante: mediante la inversión de las reservas acumuladas anualmente, La Latino-Americana dio “la sorpresa de que en el subsuelo de nuestra capital puede desplantarse sin temores un gran rascacielos con todas sus galas”.<sup>24</sup>

Es decir, el edificio en sí mismo tenía funciones publicitarias, una suerte de sello de marca que Cristóbal Jácome define como *torre-logotipo*. La torre-logotipo es una estrategia de propaganda que une la arquitectura y su difusión en medios informativos: la fotografía, el cine, la publicidad y las publicaciones con diversos objetivos, principalmente, insertar la imagen de la arquitectura en el imaginario y garantizar su éxito comercial.<sup>25</sup> Las Torres de Satélite, la Torre

22. Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge, MIT Press, 1994, p. 5.

23. Así se le denomina en el periódico *El Universal*, 29 de abril de 1956.

24. “Sección dedicada a La Latino-Americana”, *El Universal*, 29 de abril de 1956.

25. Cristóbal Jácome analiza el vínculo entre la arquitectura y sus implicaciones mercan-

de Rectoría de Ciudad Universitaria y la Torre de Banobras son ejemplos de torre-logotipo en México, entre las que podemos incluir la Torre Latinoamericana. La sección dedicada a la Torre en *El Universal* reunió los mensajes publicitarios que circularon usando el rascacielos como bandera. En éstos, la Torre funcionó como objeto de persuasión y captura de futuros asegurados para la compañía; la misma idea también se difundió en la revista de televisión *Cine Mundial*, dando a entender que a través del ahorro y la inversión, con la Torre a cuadro, “así vivimos mejor”.<sup>26</sup> En las páginas siguientes del periódico se anexaron anuncios de materiales de construcción, similares a los publicados en la revista *Arquitectura-México*, donde la Torre Latinoamericana con frecuencia aparece relacionada con la modernidad tecnológica de Estados Unidos (fig. 5).

En seguida, las oficinas de la aseguradora ocuparon la Torre del cuarto al octavo piso. La dulcería Larín rentó parte de la planta baja, esquina de Madero y San Juan de Letrán, y fueron pocos los comercios que continuaron debido a las elevadas rentas y también “porque a mucha gente le alzaba el pelo la altura del edificio”.<sup>27</sup> El temor de habitar el rascacielos manifiesta la inexperiencia de la población frente a siniestros, particularmente incendios y sismos. La alta probabilidad de accidentes que podían causar los edificios modernos en México ya se había denunciado en Estados Unidos; la revista *Architectural Forum* advirtió: “si el *boom* de construcciones en México se basa en transacciones financieras de gran inseguridad, la mayoría de sus nuevos rascacielos con esqueletos de hierro se basan en inseguros fundamentos físicos”; prueba de esto fue el colapso de 14 edificios nuevos en la primera mitad de 1946.<sup>28</sup>

---

tiles a través de las fotografías de Armando Salas Portugal que fueron utilizadas en la revista *Arquitectura-México* para publicitar la venta de los departamentos del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco. A su vez, se resignifica una zona de terrenos baldíos. Véase Cristóbal Andrés Jácome Moreno, “Las construcciones de la imagen: la serie del Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco de Armando Salas Portugal”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXI, núm. 95, otoño de 2009, pp. 85-118. En el texto “Las torres de Ciudad Satélite en México: potencial simbólico y actualidad conceptual del arte urbano de Mathias Goeritz”, Peter Krieger realiza un análisis paralelo sobre el uso publicitario de las Torres de Satélite. Véase Peter Krieger, *Paisajes urbanos...*, *op. cit.*, pp. 183-227.

26. “Así vivimos mejor”, *Cine Mundial*, director Fabián Arnaud, núm. 420, 1963. Fondo Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México.

27. De Garay, *op. cit.*, p. 47.

28. “Mexico’s Building Boom”, *Architectural Forum*, julio de 1946, p. 12, citado en Peter Krieger, “Megalópolis México...”, *op. cit.*, pp. 28-29.



5. Anuncio de *Arquitectura-México*, núm. 56, diciembre de 1956. Foto: Jorge Rebollar.

El debate en torno al estilo internacional en México se suscitó más tarde, cuando la escasa ocupación y los altos costos de mantenimiento de los edificios comerciales exigieron soluciones. En un espacio de *Arquitectura-México* abierto a la crítica, el arquitecto Félix Candela replicó que al igual que los automóviles, los refrigeradores y las lavadoras, el diseño arquitectónico obedecía al fugaz éxito comercial de la moda; la producción de edificios como objetos de uso transitorio desatendía el contexto y sus necesidades (en la ciudad de México había más oficinas que oficinistas), sobre todo, en el camino desdibujaban las expresiones y matices culturales.<sup>29</sup>

29. Al debate se sumaron otros arquitectos, unos a favor y otros en contra: Gianni Cosco, Ricardo de Robina, Mauricio Gómez Mayorga, Horia Tanasesci, Vladimir Kaspé, Felipe Pardinás Illanes, José Hanhausen y Salvador Ortega. Al final, surgieron más preguntas que conclusiones. Sobre la crisis del estilo internacional véase *Arquitectura-México*, núms. 57, 59 y 60, 1957. La postura de Félix Candela confirmaba para el caso mexicano la alienación que el estilo internacional había generado en otros contextos; por ejemplo, Walter Ulbricht, primer ministro comunista de Alemania del Este, opinó que la modernidad norteamericana no tenía otro sentido y función que degenerar la cultura nacional para expresar la esclavitud capitalista y promover la deshumanización. Véase Krieger, "Types, Definitions, Myths and Ideologies...", *op. cit.*, p. 838.

La Torre Latinoamericana fue el primer ejemplar y sin duda el más importante de la modernidad estadounidense en la ciudad de México, pero también representó un espacio de confrontación entre la cultura global y las expresiones locales, tal vez síntoma de que el contagio de lo global comenzaba a desbordarse. Se reconoce la fascinación y repulsión que los objetos transculturales generan en su primer contacto<sup>30</sup> en las polémicas comentadas, así como en el contraste de imágenes en las cuales se expresa la *agencia* de la Torre y la *agencia secundaria* de otros actores: el efecto aplastante de la *Anarquía arquitectónica*..., la experiencia de ensoñación y temor de “Pasos en el cielo”, así como el entusiasmo de compartir la tecnología estadounidense presente en los anuncios publicitarios abren, a su vez, una reflexión más profunda sobre las dimensiones culturales, estéticas y simbólicas que el rascacielos trastocó en su momento, cuando para los habitantes de la capital el objeto del imperio comercial, la mercancía de 43 pisos de cristal, todavía era un extraño.

### *Candidato a patrimonio*

El temblor ocurrido el 28 de julio de 1957 fue el principio del éxito comercial de la Torre Latinoamericana: cuando el Ángel de la Independencia cayó de su pedestal, los edificios del Centro Histórico resultaron afectados y la Torre quedó intacta, muchos inquilinos de las construcciones dañadas se mudaron al rascacielos. La proeza de la Torre tuvo eco en el ámbito internacional; el American Institute of Steel Construction entregó una placa que se colocó en el recibidor del edificio, por el mérito de sobrevivir al terremoto y dar testimonio de “lo fuerte e integral que es la moderna construcción de acero”. Desde entonces, y por años, tener una oficina en La Latino resultó signo de posición, en tiempos en que aumentaba la influencia cultural de Estados Unidos.

30. Timothy Pugh W. analiza el contagio en el contexto colonial, a través del intercambio y la apropiación de objetos entre españoles e indígenas. Los trabajos aquí citados permiten plantear que el arribo de las estructuras modernas del siglo xx en diferentes latitudes también puede entenderse como un encuentro y contagio. Véase Timothy Pugh W., “Contagion and Alterity: Kowoj Maya Appropriations of European Objects”, *American Anthropologist*, vol. 111, núm. 3, 2009, pp. 373-386. Sobre los efectos de la arquitectura internacional en ciudades latinoamericanas véase Ramón Gutiérrez, “Arquitectura latinoamericana: haciendo camino al andar”, en Ramón Gutiérrez (coord.), *Arquitectura latinoamericana en el siglo xx*, Buenos Aires/Milán/Barcelona, Cedodal/Jaca Book/Lunwerk, 1998.

El terremoto del 19 de septiembre de 1985 fue un episodio crítico para la ciudad y el edificio. La catástrofe del sismo confirmó la crítica a las pretensiones técnicas de la modernidad; el dramático derrumbe de bloques como el edificio Nuevo León en el Conjunto Urbano Nonoalco-Tlatelolco, construido hacía escasos 15 años, descubrió que la planeación urbana moderna no era garantía de un futuro mejor. Al final, los materiales constructivos de avanzada fueron los primeros en caer y llenar de escombros las calles de la ciudad —rota en estructuras físicas y expectativas colectivas.<sup>31</sup> Aun cuando la Torre Latinoamericana sobrevivió a la catástrofe, las repercusiones del terremoto más bien resultaron negativas. El Centro Histórico fue uno de los espacios gravemente afectados: el sismo derrumbó viviendas, oficinas, hoteles y locales comerciales que generaban la vitalidad económica de la zona.<sup>32</sup>

Para 1999, el deterioro de la Torre Latinoamericana era evidente; el sol y la contaminación afectaron su fachada a tal grado que lucía como un bloque gris en pleno Centro Histórico. La ocupación del edificio se había reducido a 110 inquilinos y la actividad turística se calculaba en 700 visitas al día. A lo largo de los años, el directorio de inquilinos había cambiado; las oficinas estaban ocupadas por la Asociación de Banqueros de México, Computel, la Constructora Clip, la agencia de noticias France Press, la Óptica Lux, el salón de belleza Cielo, Radio Fórmula, Radio Red FM, Transc de América, el Sindicato Nacional de Trabajadores de Elevadores Otis y Vardeis Ortopedia.<sup>33</sup> La decadencia

31. Krieger, “Megalópolis México...”, *op. cit.*, pp. 28-29.

32. Años atrás, el crecimiento desmesurado de la población urbana ya había reclamado de las autoridades poner en marcha dispositivos que protegieran los inmuebles históricos de la zona centro. La demarcación del Centro Histórico se dividió en dos perímetros que comprenden 668 manzanas. El perímetro A corresponde al área que ocupaba la ciudad prehispánica y su extensión hasta la guerra de Independencia; comprende 219 manzanas en una superficie de 3.7 km<sup>2</sup>. El perímetro B tiene una superficie de 5.4 km<sup>2</sup> y corresponde al crecimiento de la ciudad durante el siglo xx. El 11 de abril de 1980, el perímetro A fue declarado por decreto presidencial “Zona de monumentos históricos” y el 18 de diciembre de 1987, “Patrimonio de la Humanidad” por la United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO); pero los procedimientos de control de restauración del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), así como los programas del gobierno eran insuficientes para revertir el deterioro económico, el abandono y la contaminación y frenar la ocupación de calles y plazas por comerciantes ambulantes, situación agravada por el sismo y la crisis económica de los años ochenta. Véase Jorge Gamboa de Buen, “Introducción”, *Centro Histórico de la Ciudad de México: edificios 1988-1994*, México, Arquitectura & Diseño/Enlace/Gobierno de la Ciudad de México, 1993.

33. José Alberto Castro, “La Torre fue como la nariz de la ciudad; hoy enfrenta su gradual deterioro, a la espera de tiempos mejores”, *Proceso*, núm. 1178, 30 de mayo de 1999, s.p.

del rascacielos también se refería al desprestigio causado por arrendatarios que encubrían negocios fraudulentos;<sup>34</sup> dicha mala fama comenzaría a revertirse en 2002, cuando el megapresidente Carlos Slim introdujo otras empresas.

La intervención de Slim en el destino de la Torre fue parte de un largo proceso relacionado con las políticas neoliberales que aplicó el presidente Carlos Salinas de Gortari para incentivar la participación de la propiedad privada en el rescate del Centro Histórico. Como resultado del primer programa de inversión, de 1989 a 1993 se sometieron a restauración 558 inmuebles. Más tarde, la desaparición de edificios posteriores a 1900 hizo urgente revisar la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas decretada en 1972, a fin de prevenir y combatir la destrucción de los edificios construidos durante el siglo xx.<sup>35</sup> En el inventario publicado en 1997 se incluyó la Torre Latinoamericana, catalogada como edificio monumental representativo de una época. Por disposición del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), se prohibió modificar el diseño estructural de la fachada, las bandas azules y el aluminio característico del edificio.<sup>36</sup>

La Torre perteneció íntegramente a la aseguradora desde 1956 hasta 2002, cuando Carlos Slim adquirió ocho pisos. Dicho movimiento fue tan complejo como sugerente, sobre todo por las circunstancias del intercambio. Por un lado, la propietaria no había podido solventar el deterioro del edificio; al mismo tiempo, la inversión de particulares en el rescate del Centro Histórico se incrementaba y por la urgencia de salvar las construcciones del siglo xx, promovida por el ámbito académico e instituciones de protección, se atribuyó a la Torre un valor patrimonial. En términos de Appadurai, el intercambio es una contienda de valores, es más una lucha simbólica que sólo un acuerdo comercial, donde los significados de los objetos son reordenados y producidos a fin de generar enclaves o desviaciones. Según las opciones que aporta el modelo de Appadurai, las desviaciones pueden derivarse de un momento de crisis y a la vez ser una estrategia para inducir la mercancía a nuevas rutas de mayor dis-

34. Entre otros negocios ilícitos, en 1999 fue famoso el caso de “Cardini”, un brujo que daba consultas en el séptimo piso de la Torre y que extorsionaba a sus pacientes. “Defraudan a marginados con la brujería”, *El Universal*, 1 de noviembre de 1999.

35. Para 1997 sumaban más de 60 por ciento de los inmuebles dentro del perímetro A del Centro Histórico.

36. Rodolfo Santa María González (coord.), *Inventario de edificios del siglo xx: Centro Histórico de la ciudad de México*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1997, pp. 188-189.

ponibilidad o restringir el uso comercial.<sup>37</sup> La intervención de Slim fue una desviación que como efecto inmediato solventaba la crisis económica; su inversión hizo predecibles otras acciones, como la restauración de la fachada y la remodelación de espacios interiores. A largo plazo, el nombre de Slim permitiría especular sobre la participación de otros empresarios y otros usos, probablemente más exclusivos. Entre las propuestas al aire se hablaba de viviendas, una plaza comercial y un hotel.

El carácter de exclusividad obedece al principio de apropiación selectiva y desequilibrio que ha prevalecido en el Programa de Rescate del Centro Histórico, orquestado por el gobierno, la iniciativa privada, personajes de la Iglesia y periodistas,<sup>38</sup> que han hecho del “rescate” una operación de limpieza, orden y embellecimiento de las cualidades materiales del perímetro A,<sup>39</sup> corredor que en los últimos años ha ido ganando rentabilidad económica para los empresarios inversionistas. Sin embargo, esto se realizó sin ocuparse de la segregación social que generaron las intervenciones para los habitantes de antaño y, aún más, desatendiendo los barrios de mayor deterioro: La Merced, Candelaria, Mixcalco y Tepito, carentes de servicios y vastos en problemas sociales y urbanos.<sup>40</sup>

En el marco de esta apropiación privada, Slim anunció su interés en la Torre Latinoamericana en 2001, poco después de pactar con el presidente Vicente Fox y con Andrés Manuel López Obrador, jefe del Gobierno del Distrito Federal, al sumarse al proyecto de rehabilitación del Centro Histórico, en el que,

37. Appadurai, *op. cit.*, pp. 17-29.

38. El 14 de agosto de 2001, Andrés Manuel López Obrador, jefe de Gobierno del Distrito Federal, y Vicente Fox, presidente de la República, crearon el Consejo Consultivo del Centro Histórico, conformado por el empresario Carlos Slim, el cardenal Norberto Rivera, el arzobispo de la Iglesia ortodoxa Antonio Chedraui, el cronista Guillermo Tovar y de Teresa, el director del periódico *El Universal* Juan Francisco Ealy Ortiz y los periodistas Ricardo Rocha y Jacobo Zabłudovsky. Los integrantes nombraron a Slim responsable del Consejo.

39. Durante 2002, en el perímetro A se realizaron obras de renovación de la red de agua potable; en 2003, se limpiaron y remodelaron las fachadas de 615 inmuebles. Posteriormente, se inició una tercera etapa orientada al mejoramiento del mobiliario urbano y a la reubicación de vendedores ambulantes. Virginia Cabrera Becerra, “Política de renovación en centros históricos de México”, *Centro H: Revista de la Organización Latinoamericana y del Caribe de Centros Históricos*, núm. 1, agosto de 2008, p. 38.

40. Principalmente pobreza, inseguridad, analfabetismo, desempleo, marginalidad, prostitución, drogadicción, hacinamiento domiciliario y servicios deficientes de agua, luz y drenaje. Sobre las políticas que han favorecido el desequilibrio entre la rentabilidad inmobiliaria y la segregación socioespacial en la renovación de los centros históricos de la ciudad de México y Puebla, véase Cabrera Becerra, *op. cit.*, pp. 26-39.

dicho sea de paso, negociaron la inversión en el patrimonio hasta convertir el corredor Paseo de la Reforma-Centro Histórico en un paraíso fiscal.<sup>41</sup>

Hasta ese momento, el discurso patrimonial que merodeaba a la Torre obedecía a criterios ambivalentes en el sentido en que Lisa C. Breglia interpreta el término *ambivalente* dentro del rubro legal y político. En su estudio sobre la genealogía legal del patrimonio en México, contrasta la legislatura con sus modificaciones y usos, dejando ver que la categoría de patrimonio es un constructo moldeable, no sólo en cuanto a la diversidad de especificaciones y matices que implica proteger y abarcar la complejidad de recursos naturales y culturales del territorio; también es manipulable con relación a las políticas y los intereses de diversa índole que entran en juego en la explotación del patrimonio.<sup>42</sup> Entre los criterios ambivalentes que Breglia menciona, aplicables a la valoración actual de la Torre Latinoamericana, hablamos del patrimonio como protección, revitalización, inversión, retribución y también como medio de publicidad política, prácticas que a su vez produjeron que otros actores intervinieran en el edificio: por principio, el Instituto Nacional de Bellas Artes y empresas asociadas con Slim. De acuerdo con estas circunstancias, más que una transformación contundente de mercancía a patrimonio, sugiero observar este proceso como la producción de una esfera de valor, que involucra tanto los significados del patrimonio en la estructura cultural del momento como los del edificio en su historia, e hibridiza la jerarquía cultural de la Torre. Seguía siendo un edificio comercial, pero las cualidades geográficas e históricas que había adquirido lo hacían candidato a patrimonio económicamente negociable y redituable.<sup>43</sup> El problema o reto fue teatralizar su ascenso cultural para estos fines.

41. Para 2003, los corporativos Grupo Carso y Fundación Telmex, liderados por Carlos Slim, ya habían comprado y restaurado 62 edificios en el Centro Histórico, con una inversión calculada en 600 millones de pesos. Eran en su mayoría edificios antiguos con valor patrimonial que fueron revitalizados para uso empresarial y habitacional. Véase Raúl Monge, "La apropiación", *Proceso*, núm. 1405, 5 de octubre de 2003, s.p.

42. Breglia, *op. cit.*, pp. 29-96.

43. Appadurai define candidatura como la intersección de factores temporales, sociales y culturales que hacen una cosa potencialmente intercambiable como mercancía. Nicholas Thomas añade que la intersección de valores no se limita a la condición de mercancía, sino que abarca un contexto de propiedades más amplio en el cual los objetos adquieren un valor singular. En este caso, los dos puntos de vista sirven para dar sentido a la posibilidad de que una mercancía se comercialice como patrimonio. Véase Appadurai, *op. cit.*, y Nicholas Thomas, *Entangled Objects: Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*, Londres, Harvard University Press, 1991.

*Remodelación-restauración*

Como dije al principio de este ensayo, la celebración de los 50 años de la Torre Latinoamericana hizo evidente una serie de intervenciones que habían comenzado desde 2002. La remodelación se concentró en los últimos pisos de la estructura; en el piso 37 se instaló una tienda, una cafetería, una escalera de caracol que conecta estos servicios con el mirador y un elevador que va de ese piso al 42. Los telescopios del mirador se cambiaron por otros más modernos y el piso 38, antes ocupado por un acuario, se destinó a un museo dedicado a la historia de la Torre y al terreno donde está construida.

De acuerdo con las declaraciones de la familia Amerlinck, dueños del inmueble por parte de la Inmobiliaria Torre Latinoamericana y La Latinoamericana de Seguros, estos avances tenían como objetivo combatir el deterioro del edificio y hacerlo más funcional, pero a largo plazo habían planeado junto con Grupo Carso redefinir “la vocación de la Torre Latinoamericana”.<sup>44</sup> En este sentido, la remodelación también opera como la restauración de un discurso cultural en tanto “la nueva vocación” estuvo sujeta a una serie de valoraciones históricas del edificio, que tuvieron eco por medio de diferentes personajes y medios de comunicación. La idea sobre la restauración como una actividad capaz de transformar el valor cultural de los objetos se planteó en un debate reciente entre restauradores de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), cuyas experiencias iluminan una serie de prácticas que se pueden pensar a partir de una restauración. En los estudios publicados se discute sobre la restauración como la interpretación de la historia de un objeto, como una intervención que genera conocimiento, define usos y posibles mercados.<sup>45</sup> Renata Schneider apuntó que la restauración recupera e incluso descubre la dimensión intangible de un objeto, refiriéndose a los mensajes artísticos e históricos que lo hacen auténtico.<sup>46</sup> Antes que nada, resulta interesante cómo se construye la dimensión intangible de un edificio a partir de su historia.

44. “Cumple 50 años la Torre Latinoamericana, obra ejemplar de la ingeniería mexicana e icono de la capital por décadas”, *Crónica*, 29 de abril de 2006. La empresa aparece con ese nombre en el periódico.

45. Renata Schneider (ed.), *La conservación-restauración en el INAH: el debate teórico*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2008.

46. Renata Schneider, “La noción de autenticidad y sus diversas repercusiones en la conservación del patrimonio en México”, en Schneider (ed.), *op. cit.*, p. 117.

La historia de la Torre Latinoamericana se divulgó en los periódicos que daban cuenta de la celebración de los 50 años; incluían una reseña de su construcción en la cual la destacaban como ejemplar de la ingeniería mexicana y en algunos casos relataban anécdotas sobre los sismos. Estos argumentos fueron repetidos tendenciosamente por el jefe de Gobierno del Distrito Federal, Alejandro Encinas, en la inauguración del museo. Destacó que la Torre era fiel testimonio del gran crecimiento de México “porque con él, México dejó atrás su etapa rural y emerge a la urbanización, al país industrial y a una nueva etapa de desarrollo”. Abundó en que la ingeniería antisísmica usada en su edificación estaba vigente, como lo demostró al soportar los sismos de 1957, 1985 y otros que han sacudido a la capital.

La remodelación marca una nueva etapa en la vida de este edificio, insignia para la capital y el país, porque fue, es y será, el referente del desarrollo futuro de nuestra ciudad [...]

Muchos de los que nacimos aquí y otros que nacieron en el interior de la República tenemos grandes recuerdos y experiencias; además de que es un referente cultural, recreativo para los habitantes de la ciudad [...] al ser, el mirador, uno de sus puntos preferidos para contemplar la grandeza del Distrito Federal, junto con la Basílica de Guadalupe, la Catedral, el Bosque de Chapultepec, Xochimilco y el Ángel de la Independencia.<sup>47</sup>

Importa mencionar que el discurso sobre el desarrollo de la ciudad pronunciado por Alejandro Encinas estaba respaldado por la exposición “La ciudad y la Torre a través de los siglos”, donde se reunieron una serie de imágenes del sitio que ocupa el edificio, la casa de las fieras de Moctezuma, el convento de San Francisco y piezas arqueológicas encontradas en la construcción del rascacielos, además de fotografías de otros edificios emblemáticos del Centro Histórico: la Catedral de México, el Palacio Legislativo, el Palacio de Bellas Artes, el Ángel de la Independencia, el Monumento a la Revolución en orden más o menos cronológico hasta llegar a la construcción de la Torre Latinoamericana y los sismos de 1957 y 1985.

47. Jefatura del Gobierno del Distrito Federal, *Boletín* 526, miércoles 26 de abril de 2006, <http://www.comsoc.df.gob.mx/noticias/boletines.html?id=428880> (consultado el 13 abril de 2010).

En los argumentos de Encinas y en los objetos del museo hay un giro importante en la revaloración de la Torre, comenzando por la manera como se percibe la ciudad desde su altura. Michel de Certeau nos dejó la lección de que Manhattan vista desde el piso 110 del World Trade Center se vuelve un texto, semejante a una pintura, y el observador, en un lector que organiza en torno a su mirada las texturas de la megalópolis.<sup>48</sup> La ciudad de México, desde la dominación panóptica, también se transforma en el horizonte de lectura de cada espectador. De regreso al origen del edificio, cuando Nacho López y Faustino Mayo subieron al piso 32, la ciudad parecía una “proyección increíble de juguetería”. En 1999, la ciudad todavía era pequeña desde el piso 38: “donde los visitantes dominan la febril actividad de la urbe, disminuidos autos y personas, multitudinarias manifestaciones y los impresionantes embotellamientos del Eje Lázaro Cárdenas y el Periférico”.<sup>49</sup> Según los ojos del entonces jefe de Gobierno, el mirador era un punto para “contemplar la grandeza del Distrito Federal”. El camino hacia esa grandeza se puede apreciar en el discurso del museo, que invita a observar edificios legendarios del Centro Histórico, en su mayoría de carácter nacional. El discurso es problemático históricamente, porque en las primeras intenciones del edificio no había lugar para celebrar el pasado de la ciudad ni consideración a los bienes nacionales; basta recordar que para la cimentación de la Torre se vació una cantidad enorme de subsuelo. Sin embargo, en el desarrollo de la ciudad de México —narrado por Encinas y el museo—, la primera indiferencia a lo nacional se elude en la ambivalencia de lo monumental;<sup>50</sup> al igual que el Palacio Legislativo, el Ángel de la Independencia o el Monumento a la Revolución, la Torre Latinoamericana es un “referente cultural de la capital y el país”, que no es lo mismo que ser un edificio comercial o un referente urbano.

Los estudios sobre patrimonio en México y otros contextos han demostrado que la construcción del patrimonio es un ejercicio de poder condicionado generalmente por los grupos dominantes, asistidos por especialistas e instituciones para traducir, incluso reinventar la historia y la cultura material como

48. Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. I. Habitar, cocinar*, México, Universidad Iberoamericana, 1994, pp. 103-115.

49. Castro, *op. cit.*, s.p.

50. Para Lisa C. Breglia, los monumentos, en su capacidad de aportar identidad, también son ambivalentes, ya que en los discursos patrimoniales se involucran con relaciones de identidad local, nacional e internacional, incluso en un mismo campo se gestan formas de representación multivocales a partir de los mismos referentes.

testimonio de un origen histórico del presente.<sup>51</sup> El multicitado trabajo de Lisa C. Breglia, *Monumental Ambivalence...*, problematiza la constitución del patrimonio en el contexto de la privatización, auspiciada por las políticas liberales y neoliberales. En su análisis etnográfico de la zona arqueológica de Chichén-Itzá hilvana los procesos mediante los cuales el Estado, la propiedad privada, organismos internacionales y habitantes de la zona revaloran y reutilizan la cultura material del pasado produciendo formas de apropiación e intervención ambivalentes, en tanto el patrimonio representa la herencia nacional y global simultáneamente. Néstor García Canclini critica agudamente las alianzas entre el Estado y empresas privadas que abusan de iconos que remiten al patrimonio en México (pirámides, cerámicas prehispánicas o construcciones coloniales) como recurso de promoción turística para simular que los bienes que se insertan en la idea de patrimonio tienen un pasado fundante y un valor cultural incuestionable.<sup>52</sup>

En el caso de la Torre Latinoamericana, la reinención de su pasado por medio de la integración de signos prehispánicos y coloniales tuvo, en un primer momento, esa función fundadora que junto a las fotografías en blanco y negro de la ciudad tejen una historia excepcional, idílica, sin personas y sin enfrentamientos sociales. Los mapas presentados en el museo, que a primera vista se utilizan para localizar geográficamente la Torre, más bien funcionan como mapas mentales que van asociando el rascacielos con referentes asentados en el imaginario. Tal es el caso de la imagen que recibe al espectador: el paisaje-mapa de las cumbres y cuerpos de agua que rodeaban la ciudad de Tenochtitlan, que inusitadamente aparece intervenido con la figura de la Torre (fig. 1). Lo mismo sucede con la representación de la ciudad colonial; aquí el vínculo queda establecido con iconos del virreinato: el Palacio Real, la Catedral, la Casa de Cabildo, la Universidad y la Alameda (fig. 6); visualmente, la Torre pasa a través de los siglos en sentido literal. Reducir las distancias históricas a su mera iconicidad también permite eludir las distancias ideológicas; así, el Palacio de Bellas Artes de Porfirio Díaz (fig. 7) y el Monumento a la Revolución (fig. 8a) liman asperezas y, sin contextualización de por medio, se emparentan como eventos constructivos junto a la Torre Latinoamericana (fig. 8b). Como abundaré a continuación, de 2006 a la fecha estas insinuantes elucubraciones de la historia han salido del museo, quizá cobrando fuerza, y

51. Abu El-Haj, *op. cit.*, p. 168.

52. García Canclini, *op. cit.*, p. 150.





7. Anónimo, *Teatro Nacional (Bellas Artes) en construcción*, entre 1912-1922. Cortesía del Museo Mirador Torre Latino.

talaban los franciscanos, se hizo el primer convento de América, de esta esquina salió la colonización para toda la Nueva España”.<sup>54</sup>

En la reinauguración del museo en enero de 2010, Amerlinck comentó:

Aquí pueden conocer la historia de lo que ya no existe de cómo se fundó la ciudad, de cómo fue creciendo, de cómo este lago en medio del cual estamos se fue desecando y dio lugar a calles, a construcciones, doscientas ochenta fotografías dan cuenta de ese cambio del que no pueden faltar otros edificios.

En la nueva muestra hay un espacio dedicado particularmente al terremoto de 1985; la fotografía de Andrés Garay en gran formato de la Torre Latinoamericana sobre las ruinas de la ciudad (fig. 9) se complementó con la grabación del periodista Jacobo Zabudovsky narrando en directo la devastación de

54. En la serie *Grandes construcciones* transmitida por el Canal 11, episodios disponibles en [http://www.youtube.com/watch?v=W3Ap\\_\\_xOmOc](http://www.youtube.com/watch?v=W3Ap__xOmOc) y [http://www.youtube.com/watch?v=\\_MmY25WNIkw](http://www.youtube.com/watch?v=_MmY25WNIkw) (consultados el 28 marzo de 2010).



8a) Guillermo Kahlo, *Estructura del Monumento a la Revolución*, s.f. Cortesía del Museo Mirador Torre Latino; b) Juan Guzmán, *Estructura de la Torre Latinoamericana*, 1952. Fondo Juan Guzmán-Archivo Fotográfico IIE-UNAM. Cortesía del Museo Mirador Torre Latino.

calles y edificios.<sup>55</sup> Por supuesto, el periodista fue el invitado de honor en la reinauguración; entre otras aseveraciones, se dijo que la Torre Latinoamericana era: “Testigo mudo de la historia y la tragedia que ha rodeado a la capital azteca [...] A las 7:15 de la mañana del 19 de septiembre de 1985, este edificio no sufrió ningún daño, alrededor todo se destruyó y este edificio ha visto también el rescate del Centro Histórico”.<sup>56</sup>

55. Aun cuando no me pude detener en una comparación detallada de las dos propuestas curatoriales, en las entrevistas que realicé al personal del museo me informaron que las fotografías son las mismas de la exposición anterior: se modificó el diseño gráfico del montaje y se definió un espacio para los terremotos. La primera exposición está disponible en <http://www.ociopuro.org/torre/museo/index.html>. Sobre el espacio remodelado véase <http://www.nextceos.com/torrelatino/> (consultado el 16 de abril de 2010).

56. Las declaraciones de este párrafo se tomaron de una reseña de la inauguración, disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=RIWGkXIiXCA> (consultado el 16 de mayo de 2010).

9. Andrés Garay, *Escombros del edificio Súper Leche*, México, 1985. Publicada en *La Jornada*, septiembre de 1985. Cortesía del Museo Mirador Torre Latino.



Todo este conjunto de objetos, personas y actos performativos entre periódicos, inauguraciones y programas de televisión que convierten a la Torre Latinoamericana en patrimonio para el imaginario colectivo han aportado una densidad histórica al edificio, lo cual nos recuerda que la identidad mexicana está anclada a un glorioso pasado azteca y a la sucesión de los tiempos de la Colonia, la Independencia y la Reforma como etapas históricas evolutivas con matices de progreso. Esta fórmula fue instaurada desde la creación del nacionalismo decimonónico y su obra clave es *México a través de los siglos*;<sup>57</sup> se le considera la primera historia oficial de México, donde el pasado fue unido e interpretado para dar sentido y legitimidad al régimen de Porfirio Díaz; es

57. *México a través de los siglos*, publicada en segmentos de 1884 a 1889, se considera la primera historia general de México. La obra fue dirigida por Vicente Riva Palacio en 1881 y se dividió en cinco tomos: I, *Historia antigua y de la Conquista (desde la antigüedad hasta 1521)* por Alfredo Chavero; II, *Historia del virreinato (1521-1807)* por Vicente Riva Palacio; III, *La guerra de Independencia (1808-1821)* por Julio Zárate; IV, *México independiente (1821-1855)* por Juan de Dios Arias, continuada por Enrique de Olavarría y Ferrari; V, *La Reforma (1855-1867)* por José María Vigil.



10. Juan José Ochoa Albarrán, *Torres gemelas*, 2006. Cortesía del fotógrafo.

una historia efectiva por su difusión en los libros de texto y también porque fue la fuente esencial de las representaciones que dieron imagen a la moderna nación mexicana, en los ámbitos nacional e internacional.<sup>58</sup>

58. A través de la pintura histórica de la Academia de San Carlos, la narrativa de las esculturas del Paseo de la Reforma y los pabellones de México en las ferias internacionales, como se desprende de las investigaciones de Tomás Pérez Vejo, Fausto Ramírez, Angélica Velázquez Guadarrama y Mauricio Tenorio Trillo. Tomás Pérez Vejo, “Nacionalismo e imperialismo en el siglo XIX: dos ejemplos de uso de las imágenes como herramientas de análisis histórico”, en Fernando Aguayo y Lourdes Roca (coords.), *Imágenes e investigación social*, México, Instituto Mora, 2005, pp. 50-74; Fausto Ramírez, “Vertientes nacionalistas en el modernismo”, en *IX Coloquio de Historia del Arte. El nacionalismo y el arte mexicano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, pp. 113-167; Angélica Velázquez Guadarrama, “La historia patria en el Paseo de la Reforma: la propuesta de Francisco Sosa y la consolidación del Estado en el Porfiriato”, en Gustavo Curiel *et al.* (eds.), *XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Historia e identidad en América: visiones comparativas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, vol. III, pp. 333-344; Mauricio Tenorio Trillo, *Artifugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

Aun cuando en el devenir de México la historia oficial del siglo XIX ha sido objeto de diversas interpretaciones, sus imágenes siguen presentes, por ejemplo, en las esculturas y en los monumentos del Paseo de la Reforma. También los efectos del relato fundador están vigentes; recientemente la “selección azteca” representó el orgullo nacional en el torneo mundial de fútbol. La construcción de la historia identitaria de la Torre no recupera en sentido estricto la lógica discursiva de *México a través de los siglos*, sino los significantes asentados en el imaginario de lo nacional (empezando por el título *La ciudad y la Torre a través de los siglos*) interpretados a la luz de otro orden del tiempo. A diferencia de la historia moderna, orgullosa de su presente con miras al progreso, el discurso de restauración de la Torre no explicita la perspectiva del presente ni tampoco abre las puertas del futuro sino de pasados perdidos, reinventados con imágenes e intensificados por el trauma de los sismos, que hacen del edificio un testigo y con ello complican su comportamiento. Los objetos y las historias inconexas que en 2006 sirvieron para dar un carácter excepcional al rascacielos, más allá de sus virtudes técnicas, parecen haberse convertido en pasado vivido en el presente, en memoria.

En la medida que la Torre es testigo de lo que ya no está, la ciudad lacustre, el convento de San Francisco y el derrumbe de 1985, es inalienable en términos de perduración histórica. El sentido de su historia es totalmente invertido; si hace 50 años conquistó el cielo, ahora se apodera del subsuelo. El renacimiento de la experiencia del temblor remueve estructuras simbólicas que materialmente no se pueden reparar ni reponer: “para aquellos que perdieron familia, amigos y hogares, el escombros simboliza una tumba para los recuerdos”,<sup>59</sup> mismos que refuerzan la necesidad de conservar y acudir a la Torre, edificio sobreviviente, tumba en sus cimientos.

Probablemente aquí también están urdiendo relaciones híbridas de memoria e historia como formas de inalienabilidad y comercio, cercanas a las que Elizabeth Emma Ferry observó en Guanajuato, donde tras la extinción de la plata —cuya extracción durante siglos fue la principal derrama económica de la zona— autoridades y habitantes han dado un giro comercial y ahora ofertan la ausencia del mineral por medio de la riqueza arquitectónica que el flujo de la plata dejó en la ciudad, así como a través de la memoria y anécdotas de los descendientes de mineros y guanajuatenses que por herencia

59. Krieger, *Paisajes urbanos...*, *op. cit.*, p. 96.

participan de ese pasado glorioso.<sup>60</sup> Reconocer las dinámicas que se organizan a partir de la memoria depositada en la Torre Latinoamericana requiere más tiempo de observación y trabajo de campo, también para esclarecer su relación con los nuevos usos del edificio.

Por el momento es posible advertir que la transmisión de los discursos patrimonialistas ha transformado las formas de percibir la Torre Latinoamericana. El turismo se ha incrementado notablemente<sup>61</sup> y al edificio asisten otros actores sociales con intereses nacionales, ecológicos o nostálgicos. En 2008, la organización Pase Usted convocó en el piso 28 de la Torre Latinoamericana foros bimestrales de reflexión entre especialistas; los temas fueron el Bicentenario de la Independencia, sustentabilidad, ciudad y educación. El 6 de junio de 2009, la asociación civil VERDE iluminó en tonos verdes, azules, morados y rojos los cuatro costados de la Torre para difundir una conciencia ecológica. En un programa de radio, las locutoras invitaban a visitar la Torre Latinoamericana porque es “como trasladarse en el tiempo, desde que entras al elevador, desde la ropa y el peinado de la elevadorista todo parece atrapado en los cincuenta”.<sup>62</sup>

Entre los habitantes de la Torre, hay quienes consideran el edificio sólo un lugar de trabajo, y otros, sobre todo los que tienen contacto con el turismo, expresan cierto orgullo y están ampliamente informados. Los comentarios del señor Francisco Rodríguez López, con apenas 15 días de haber sido contratado como vigilante, son un avance de que el discurso testimonial comienza a moldear y reproducirse en otros actores:

Digamos que este edificio ya tiene muchos años desde 1957 que fue inaugurado. Y te digo, éste que ha aguantado dos, tres temblores el del 85 y el de 1957. Y eso te digo porque gente que ha caminado por aquí igual me ha comentado si te acuerdas mijo que esto, yo le digo que yo todavía no estaba [...] Y ya ves que mas sin embargo en nuestro pilar está señalado cómo fue que se derrumbó gran parte de aquí alrededor y mas sin embargo esta Torre Latinoamericana quedó.<sup>63</sup>

60. Ferry, *op. cit.*

61. En temporada baja, la Torre recibe aproximadamente 1000 visitas por día y en alta 3900. Ochenta por ciento es turismo nacional.

62. *Buenos días Santa Fe*, transmitido en Radiolbero 90.9 el 30 de abril de 2010.

63. Entrevista realizada el 4 de mayo de 2010.

*Más firme que un soldado*

Las descripciones de la Torre Latinoamericana como persona también emergieron de la remodelación y el remozamiento de la fachada; autoridades y dueños diagnosticaron: “El emblemático rascacielos se había puesto como viejito fuera de moda”<sup>64</sup> pero no “necesitaba una cirugía mayor”.<sup>65</sup> Pensar en una cirugía ya implica un cuerpo vivo; según la definición del *Diccionario de la lengua española*, la cirugía es la “parte de la medicina que tiene por objeto curar las enfermedades por medio de una operación”.<sup>66</sup> Para algunos, la vejez es una enfermedad que se puede curar con una “Nueva cara para la Torre Latinoamericana”;<sup>67</sup> en este sentido, hablamos de una cirugía plástica “cuyo objetivo es restablecer, mejorar o embellecer la forma de una parte del cuerpo”.<sup>68</sup> Para sus 50 años, el edificio ya parecía una persona rejuvenecida que “se yergue victoriosa en la esquina de Madero y San Juan de Letrán, haciendo gala de su esbeltez”.<sup>69</sup> También hubo quien identificó la personalidad de la Torre en su nueva cara: “En su 50 aniversario, la Latino sigue de pie, más firme que un soldado de guardia y cada día más joven [...] para que con medio siglo de vida siga siempre muy campante”.<sup>70</sup>

De acuerdo con esta investigación, desde su origen, la descripción del rascacielos más cercana a un cuerpo antropomorfo se refería a un “esqueleto vestido” tan inerte como el acero y el cristal. Sin embargo, la analogía entre cuerpo humano y estructuras arquitectónicas es anterior al levantamiento de la Torre Latinoamericana y lleva tiempo realizándose, con diferentes matices. El arquitecto Mies van der Rohe, en su búsqueda de la esencia de la arquitectura, definió el rascacielos como una estructura de “piel y huesos”; el concepto recuperaba el fundamento platónico de rechazo a la apariencia; el edificio, al igual que el organismo humano, debía revelar la verdad del todo, la correspondencia natural entre exterior e interior, entre piel y huesos.<sup>71</sup> La expresión

64. “Nueva cara para la Torre Latinoamericana”, *La Jornada*, 19 de mayo de 2008.

65. “Renovarán la Latino”, *Reforma*, 25 de abril de 2006.

66. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 21ª ed., Madrid, Real Academia Española, 2000, p. 482.

67. *La Jornada*, 19 de mayo de 2008.

68. Real Academia Española, *op. cit.*, p. 482.

69. “Torre Latinoamericana, 50 años como referente”, *El Universal*, 24 de abril de 2006.

70. “Torre Latinoamericana, símbolo del México moderno”, *El Universal*, 30 de abril de 2006.

71. Véase Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe: la palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura, 1922-1968*, Madrid, El Croquis Editorial, 1995.

“vestir un esqueleto” de Augusto H. Álvarez llevaba implícito el desacuerdo frente a la trivialización de estos principios teóricos, consecuencia del desgaste comercial de las estructuras producidas en serie. Para la restauración, el paralelismo con el cuerpo humano atribuido a la Torre Latinoamericana partía del hecho arquitectónico y aceptaba otras connotaciones cercanas a las relaciones sociales y afectivas que un individuo establece con su entorno; en sus 50 años, la Torre lucía un aspecto juvenil, algo semejante a una piel con vida.

En los estudios antropológicos hay múltiples ejemplos de objetos que despiertan o son embebidos de una sustancia vital, aunque no siempre por las mismas causas. Entre las comunidades maoríes, Annette Weiner habla de jades y mantos iluminados con algo de persona porque absorben las cualidades individuales y colectivas de un linaje, incluidos el origen mítico o sagrado, así como la jerarquía social y política que se adquiere y transmite a las siguientes generaciones por línea materna. Perder un objeto disminuye el vínculo con las identidades ancestrales y debilita la fortaleza del grupo en el presente; en este sentido, se trata de posesiones inalienables, pues su preservación garantiza el futuro de una comunidad.<sup>72</sup> William Pietz, en el problema del fetiche, coincide con Weiner al observar que en el contexto ritual se producen objetos animados tanto en sociedades occidentales como no occidentales; tratándose de sociedades africanas se refiere a ídolos; hablando del cristianismo se trata de imágenes sagradas o reliquias. El fetiche es un problema porque la sustancia vital que emana no deriva de una divinidad ni de una densidad histórica, sino que surge de un momento de transición y crisis entre sistemas culturales y su poder está contenido en su misma materialidad.<sup>73</sup> Toda vez que el fetiche fija un evento desconcertante o traumático, adquiere el poder de reproducirlo y forjar una identidad que lo liga consustancialmente al individuo que lo porta. Desde la perspectiva de Occidente, el carácter inalienable del fetiche es irracional y perverso.

72. Annette Weiner, “Inalienable Wealth”, *American Ethnologist*, vol. 12, 1985, pp. 210-227.

73. Pietz rastrea el origen del fetiche desde la teología medieval de los siglos XVI y XVII en la discusión-condenación de objetos de hechicería. Su investigación continúa en los relatos de mercaderes europeos de los siglos XVII y XVIII que intentaban establecer intercambios comerciales con sociedades africanas; la incommensurabilidad monetaria que éstas atribuían a sus ídolos —para el pensamiento ilustrado— fue signo de perversión social, sexual y estética. Así, el fetiche se convierte en contenedor de lo irracional, de la economía del salvaje y justificación del colonialismo. William Pietz, “The Problem of the Fetish, I”, *Res*, núm. 9, primavera de 1985, pp. 5-17.

En un contexto más cercano, Sandra Rozental formula que la imposición del neoliberalismo es otro tipo de encuentro violento capaz de liberar la sustancia de los objetos para apaciguar estados de inestabilidad y ansiedad de un grupo, como el Monolito de Coatlichan cuya *personalidad arqueológica* despertó al ser intercambiado por promesas de modernidad no cumplidas.<sup>74</sup> Aunque habría que hacer un análisis más concienzudo del diálogo entre la Torre, los objetos inalienables, los fetiches y la *personalidad arqueológica*, el sujeto testigo que me ocupa comparte rasgos con los anteriores: en tanto patrimonio es inalienable; está fundado en una densidad compuesta por significantes históricos combinados con la memoria de momentos traumáticos; no tiene soporte espiritual más que huesos de acero y piel de cristal; también es producto de un momento de crisis entre sistemas de significación tan divergentes como lo moderno y lo posmoderno.

En la amplia bibliografía que tematiza el fracaso de las utopías modernas, historiadores y antropólogos han reiterado que nuestro presente vive una crisis del tiempo, que al perder la certeza del futuro moderno ha hecho de la memoria el paliativo de la incertidumbre posmoderna. El culto a la memoria materialmente es el culto al patrimonio; desde Pierre Nora y François Hartog hasta Néstor García Canclini, encontramos que a partir de la década de 1980 la industria del patrimonio mnemotécnico se ha expandido por Europa, Estados Unidos y Latinoamérica.<sup>75</sup> Con el problema de que las industrias culturales maquillan las huellas materiales del pasado con significados hechizos, para García Canclini las representaciones culturales, desde los relatos hasta los museos, producen “fetiches históricos” que nunca representan los hechos, son siempre representaciones, teatro, simulacro.<sup>76</sup> La cirugía de la Torre Latinoamericana es compleja porque, además de una cirugía física y otra que podemos llamar semántica (de una mercancía que a su vez representa un lugar de memoria de la sobrevivencia), ha producido un ser social tal vez promiscuo.<sup>77</sup> “Firme como un soldado” y “campante como un jovencito”, interesado en establecer relaciones sociales con actores modernos, capitalistas, empresarios y turistas, pero, al condensar una historia entrañable, también atrae sujetos nacionales, ecológicos o nostálgicos.

74. Sandra Rozental, “Volverse piedra: la creación de la personalidad arqueológica”, en Mariana Castillo Deball (ed.), *Estas ruinas que ves*, Berlín, Sternberg Press, 2008, pp. 47-81.

75. Ferry, *op. cit.*, p. 313.

76. García Canclini, *op. cit.*, p. 187.

77. Sobre la promiscuidad de los objetos véase Thomas, *op. cit.*, pp. 27-30.

Este acercamiento a la sustancia animada de la Torre Latinoamericana es más una especulación en voz alta que un ejercicio concluyente. Puede ser un fetiche de la posmodernidad que enfrenta estructuras de otros tiempos según sus propios términos. Un “ánima del lugar”, un héroe de leyenda arrasado al presente por la industria del patrimonio.<sup>78</sup> También puede ser una *personalidad arqueológica*, híbrido entre el fetiche y lo inalienable, que al involucrar otros actores expresa una crisis más profunda y deseos de reparar la fragmentación del tiempo con invenciones de identidad, reproducción y continuidad. La campaña publicitaria de Sears con motivo del Bicentenario comprueba la voluntad de que la Torre Latinoamericana, acompañada por una joven o una madre, cruce el umbral entre pasado, presente y futuro, entre modernidad estadounidense y una posmodernidad que la quiere ver mexicana, aunque sea como torre-logotipo. Quizá ésta sea la versión comercial de una reflexión que ya se venía anunciando en otros espacios, donde la transición de la Torre al imaginario del presente también sugiere un momento para pensar en la posibilidad de dar un giro al aura de los objetos culturales que Walter Benjamin vio destruirse en su reproducción;<sup>79</sup> paradójicamente, la reproducción de una mercancía nos acerca a su aura, a veces con cualidades y despliegues antropomorfos: reflejo (fig. 10), sombra o persona. ❀

78. Certeau, *op. cit.*, pp. 139-145.

79. Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003, pp. 46-49.

\* Artículo recibido el 1 de febrero de 2011; aceptado el 6 de abril de 2011.